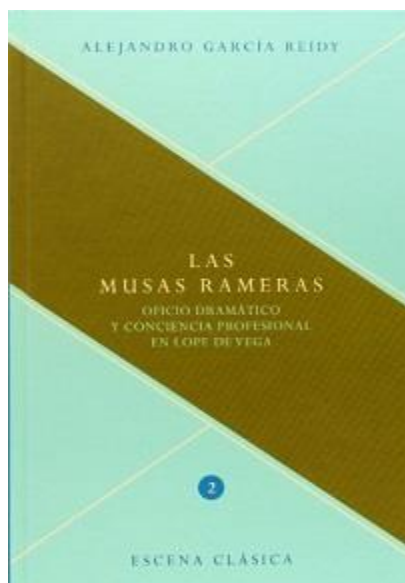


**Reseña de *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, de Alejandro García Reidy**

**Sánchez Hernández, Sara (2014), “De musas rameras o el oficio dramático y conciencia profesional de Lope de Vega”, *Leer teatro*, nº 5, Asociación de Autores de Teatro (AAT), octubre 2014, <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/n-o-5-mejor-pensarlo-dos-veces-6-3-ensayo/>**



## De musas rameras o el oficio dramático y conciencia profesional de Lope de Vega

**Sara Sánchez Hernández**  
Universidad de Salamanca

Alejandro GARCÍA REIDY  
*Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*

Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2013.

440 pp. 48 €. ISBN: 978-84-8489-743-9 (Iberomericana). 978-3-86527-791-6 (Vervuert).

“Señor: para trasladar los romances no he tenido lugar; mañana me dejarán las musas, a que me obliga la pura necesidad, porque en mí no son damas, sino rameras”. Con estas palabras confesaba Lope de Vega y Carpio en una carta de 1616 al duque de Sessa la noción que el Fénix de los Ingenios asumía sobre su trabajo como escritor profesional de comedias.

*Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega* presenta, entre muchos de los numerosos aspectos tratados, el antiguo dilema de los autores teatrales sobre todo en los siglos XVI y XVII, en relación a la situación en la que se encontraban sus obras dramáticas. “Que las más destas obrillas andavan ya fuera de mi obediencia y voluntad” afirmaba Bartolomé de Torres Naharro en su “Prohemio” a la *Propalladia*, caso que García Reidy refiere de pasada. Con todo, el libro, dividido en cinco capítulos, se erige como un minucioso estudio de la profesión dramática de Lope de Vega, resultado de su tesis doctoral *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*, que recibió el premio TC/12 a la mejor Tesis Doctoral sobre teatro clásico defendida durante los años 2009 y 2010. El mismo autor es responsable del descubrimiento en la Biblioteca Nacional de Madrid del manuscrito de la comedia de Lope *Mujeres y criados*, cuya edición ya se halla disponible en línea en la página web del grupo Prolope.

Tomando el libro en su conjunto, el título de la obra debería reflejar de algún modo lo que es en realidad: una documentada investigación, no sólo sobre la conciencia profesional de Lope de Vega y su oficio dramático, perspectiva lograda de una forma más que suficiente, sino sobre el entramado histórico, económico y cultural que subyace en el entorno de Lope de Vega, pero también en los otros escritores barrocos y aún en el plano europeo, que supera con creces los objetivos planteados por el autor de *Las musas ramerás*.

A través de sus cinco capítulos, García-Reidy trata de responder a las preguntas que se plantea en el prólogo: “¿cuáles fueron las condiciones económicas, sociales y culturales que permiten hablar de una primera profesionalización de la escritura dramática en la España de los siglos XVI y XVII? ¿Qué lugar ocupó Lope de Vega en este fenómeno? ¿Cuáles fueron las implicaciones fundamentales que tuvo en su conciencia como escritor? ¿Cómo se manifestaron dichas consecuencias en su producción?” (pp. 14-15).

En el primero de los capítulos, el autor revisa la evolución del concepto de escritor profesional, su propia concepción social como escritor en diversas etapas, así como la noción de ley y de autoría en la España de los siglos XVI y XVII. Se trata de un capítulo de síntesis del proceso de conciencia profesional, jalonándola con un antes y un después de la etapa histórica de Lope. Es una contextualización de la figura del Fénix en el difuso mercado editorial en relación con otros países europeos, mostrando lo que ocurría con los otros géneros literarios en la época, como consecuencia del proceso de mercantilización de la literatura y la transformación de la figura del autor, que se consolidará en el siglo XIX.

Este primer capítulo es una suerte de cronología inversa, que comienza en el siglo XIX con el caso de Émile Zola y retrocede hasta los finales del siglo XV. Asimismo, se eleva a un nivel europeo del que va descendiendo hasta centrarse en España, situándose en la consolidación del derecho de autor tal como lo conocemos hoy en día hasta asentarse en los primeros intentos de fijación impresa de una obra que se considera digna de ello. Quizás este primer capítulo resulte un poco denso precisamente por tratarse de un epígrafe de contextualización teórica en torno al autor y la literatura en general y de asentamiento de las bases de la figura del escritor profesional.

El capítulo segundo pretende ser un análisis de las diversas instituciones relacionadas con el género dramático, así como la relación de Lope de Vega con sus disímiles clientes y fines de creación. No se pasan por alto todas las implicaciones del mercado editorial en ese periodo histórico. Es un estudio sobre la “conversión del hecho teatral en un negocio institucionalizado” (pp. 75-76) en varios niveles, la creación de las compañías teatrales, el inicio de la competencia entre profesionales, los métodos de contratación, así como los intentos de varios autores por intervenir en el modo de representación de sus propias piezas. Se trata de un acercamiento diacrónico y a lo largo de la geografía del momento, contrastando con la situación de esos años en Inglaterra sobre todo. Muestra, en efecto, todo un panorama profesional en el que Lope desarrolló su escritura.

El tercero de los capítulos es un amplio estudio de las diversas fuentes de ingreso del Fénix de los Ingenios y las consecuencias derivadas de la comercialización de sus comedias. Bajo este epígrafe García-Reidy trata de mostrar la “condición de poeta *unicus aut peregrinus* en todos los sentidos” (pp. 168-169) y de señalar “cómo el

mercado empezó a ocupar en el panorama cultural y social un lugar legitimador de éxito y fama literaria” (p. 170).

El capítulo cuarto, que refleja claramente esas *Musas ramera*s del título, contiene una mirada al conjunto de paratextos, prólogos y epístolas de Lope de Vega para entresacar de entre sus relaciones con sus clientes nobles su pretensión de mecenazgo y su intento de ser consagrado como poeta cortesano. Se presenta a un Lope “en la faceta más personal e ideológica y, por consiguiente, más inestable y esquiva del fenómeno de la profesionalización de la escritura” (p. 201). En el plano entre el mercado y el mecenazgo, García-Reidy muestra el complejo proceso de autorrepresentación de Lope con fines claramente autopromocionales. Sus movimientos podrían resumirse como la dicotomía “entre lo que Lope era y lo que quería ser” (p. 211). Consiste en un estudio diacrónico y comparativo que establece la evolución desde el Lope joven hasta el periodo *de senectute*.

En relación a las estrategias comerciales desplegadas por Lope a la hora de acometer la impresión de las obras teatrales, García-Reidy toma a Ben Jonson para compararlo con el Fénix de los Ingenios. Ambos pretenden otorgar valor literario a sus composiciones. Para ello, el británico decide publicar sus obras en formato *in folio*. Aunque se trata de un acierto el hecho de contraponer a dos escritores coetáneos de naciones distintas para establecer semejanzas y diferencias en cuanto a decisiones tomadas, quizás habría que haber mencionado la preexistencia de publicaciones teatrales *in folio* frente al *in quarto*, como puede ser el conocido caso del *Cancionero de Juan del Encina* (1496) –con sus sucesivas ediciones–, así como las *Farsas y Églogas, esa rara avis* de Lucas Fernández (1514), por mencionar dos ejemplos tempranos de intento de reivindicación de la obra teatral como literatura.

Por otra parte, García-Reidy destaca que Jonson emplea “el espacio físico y simbólico de la corte como generador de legitimación artística y social” (p. 262), aspecto que, sin salirse de las fronteras españolas, ya había asumido también Juan del Encina en su *Cancionero*, estrategia que no se menciona en *Las musas ramera*s, a pesar de que sí se cita al padre del teatro castellano de forma muy oportuna en el último de los capítulos. De nuevo, cuando se refiere a que Lope en su catálogo de obras deja para el final su producción dramática y que esto no quiere significar que les dedique una posición marginal sino que “muestra su orgullo por que su dramaturgia se haya convertido en el modelo que todos los poetas cómicos imitan” (p. 291), habría quizás que recordar de nuevo a Encina, quien reserva los últimos folios de su *Cancionero* para incorporar su teatro, encabezado por una rúbrica que señala las “Representaciones hechas por Juan del Encina”.

Finalmente, el último de los capítulos pone de manifiesto la reivindicación protagonizada por Lope de Vega frente a su teatro impreso y su intervención en la publicación de sus comedias, siendo este un primer intento de lo que en tiempos posteriores será la propiedad intelectual. Ese intento de control sobre su teatro es “una actitud sin precedentes en el panorama español y que responde al desarrollo de una conciencia autorial” (p. 16). Según García-Reidy, resulta que las musas no se convierten sólo en ramera

s de Lope, sino que también la escritura teatral se presenta como prostitución en la vida de otros escritores barrocos, e incluso se mueven por territorio europeo, originando situaciones similares a las del Fénix.

Lope vislumbra el texto dramático como un escrito provisional que podían modificar los autores de compañías y, ante esta situación de su teatro, reacciona con una serie de “estrategias de reapropiación autorial” (p. 302) y se decide a intervenir en la impresión de sus comedias asumiendo la máscara autorial de Gaspar de Porres, interpretando el papel de editor, de autor de paratextos y de prólogos, a fin de que esas “partes extravagantes” o copias piratas de sus comedias, esos versos que “tan rotos anduvisteis y trocados” queden deslegitimados. Se trata claramente de una “protoconciencia de los derechos de propiedad intelectual” (p. 338). Asimismo, Lope protesta contra los memoriones, libreros e impresores como los causantes de la mutilación de su teatro, situación que también era frecuente en Europa (p. 353 y ss.).

Sin embargo, “este trasvase al medio escrito se revela como un hecho paradójico” porque aunque los dramaturgos se erigían como autores de sus propios textos, al mismo tiempo sentían perder el control de su correcta interpretación por parte de los lectores (p. 372). García-Reidy aplica aquí, aunque sin mencionarlo de forma explícita, la teoría de la dualidad del texto teatral como texto literario y texto dramático, sólo que en el Lope la consideración de esa característica intrínseca del teatro sufre modificaciones, puesto que el Fénix poco a poco abandona su radical defensa del texto dramático como texto destinado para las tablas y va concediendo gradualmente mayor importancia a sus comedias como texto literario. Sin embargo, pese los intentos de Lope por llegar a ser poeta cortesano “nunca dejó de ser un «poeta *de pane lucrando*»” (p. 399).

Con *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Alejandro García Reidy logra su objetivo de llenar el hueco crítico sobre la profesión de escritor teatral en la España contemporánea de Lope hasta “la formación del primer teatro comercial español” (p. 14), sin abandonar en ningún momento la metodología comparativa y la interdisciplinariedad, que recorren las páginas de la monografía, contrastando e igualando resultados de otros lugares de Europa en la misma época del dramaturgo. Se trata, sin duda, de un impecable estudio de la figura de Lope como creador profesional, abordado desde todos los flancos, y producto de numerosas horas de estudio de todo el ingente y diverso material producido por el Fénix de los Ingenios.